Henri FOCILLON (1881-1943)

“ Eloge de la main ”

1934

Un document produit en version numérique
pour Les Classiques des sciences sociales

à partir de :

Henri Focillon (1881-1943)

« Éloge de la main » (1934)

Une édition électronique réalisée à partir du texte de Henri Focillon, « Eloge de la main » (1934), *in Vie des formes*, suivi de *Eloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943. 7e édition, 1981, 131 pages, pp. 101-128.

Pour faciliter la lecture à l'écran, nous sautons régulièrement une ligne d'un paragraphe au suivant quand l'édition originale va simplement à la ligne.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11'')

Édition complétée le 27 novembre 2002 à Chicoutimi, Québec.



“ Eloge de la main”

par Henri Focillon (1934)

J’entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d’amitié. Au moment où je commence à l’écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l’entraînent. Elles sont là, ces compagnes inlassables, qui, pendant tant d’années, ont fait leur besogne, l’une maintenant en place le papier, l’autre multipliant sur la page blanche ces petits signes pressés, sombres et actifs. Par elles l’homme prend contact avec la dureté de la pensée. Elles dégagent le bloc. Elles lui imposent une forme, un contour et, dans l’écriture même, un style.

Elles sont presque des êtres animés. Des servantes ? Peut-être. Mais douées d’un génie énergique et libre, d’une physionomie – visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent. Certains aveugles acquièrent à la longue une telle finesse de tact qu’ils sont capables de discerner, en les touchant, les figures d’un jeu de cartes, à l’épaisseur infinitésimale de l’image. Mais les voyants eux aussi ont besoin de leurs mains pour voir, pour compléter par le tact et par la prise la perception des apparences. Elles ont leurs aptitudes inscrites dans leur galbe et dans leur dessin : mains déliées expertes à l’analyse, doigts longs et mobiles du raisonneur, mains prophétiques baignées de fluides, mains spirituelles, dont l’inaction même a de la grâce et du trait, mains tendres. La physiognomonie, jadis pratiquée avec assiduité par les maîtres, eût gagné à s’enrichir d’un chapitre des mains. La face humaine est surtout un composé d’organes récepteurs. La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu’elle pense. Au repos, ce n’est pas un outil sans âme, abandonné sur la table ou pendant le long du corps : l’habitude, l’instinct et la volonté de l’action méditent en elle, et il ne faut pas un long exercice pour deviner le geste qu’elle va faire.

Les grands artistes ont prêté une attention extrême à l’étude des mains. Ils en ont senti la vertu puissante, eux qui, mieux que les autres hommes, vivent par elles. Rembrandt nous les montre dans toute la diversité des émotions, des

types, des âges, des conditions : main béante d'étonnement, dressée, pleine d'ombre, contre la lumière par un témoin de la grande *Résurrection de Lazare*, main ouvrière et académique du P[r] Tulp, tenant au bout d'une pince un faisceau d'artères, dans la *Leçon d'anatomie*, main de Rembrandt en train de dessiner, main formidable de saint Mathieu écrivant l'Évangile sous la dictée de l'ange, mains du vieux perclus de la *Pièce aux cent florins*, doublées par les grosses moufles naïves qui pendent à sa ceinture. Il est vrai que certains maîtres les ont peintes de pratique avec une constance qui ne se dément guère, utile indice anthropométrique pour les classements du critique. Mais combien de feuillets de dessins trahissent l'analyse, le souci de l'unique ! Ces mains toutes seules vivent avec intensité.

Quel est ce privilège ? Pourquoi l'organe muet et aveugle nous parle-t-il avec tant de force persuasive ? C'est qu'il est un des plus originaux, un des plus différenciés, comme les formes supérieures de la vie. Articulé sur des charnières délicates, le poignet a pour armature un grand nombre d'osselets. Cinq rameaux osseux, avec leur système de nerfs et de ligaments, cheminent sous la peau, puis se dégagent comme d'un jet pour donner cinq doigts séparés, dont chacun, articulé sur trois jointures, a son aptitude propre et son esprit. Une plaine bombée parcourue de veines et d'artères, arrondie sur les bords, unit au poignet les doigts dont elle recouvre la structure cachée. Son revers est un réceptacle. Dans la vie active de la main, elle est susceptible de se tendre et de se durcir, de même qu'elle est capable de se mouler sur l'objet. Ce travail a laissé des marques dans le creux des mains, et l'on peut y lire, sinon les symboles linéaires des choses passées et futures, du moins la trace et comme les mémoires de notre vie ailleurs effacée, peut-être aussi quelque héritage plus lointain. De près, c'est un paysage singulier, avec ses monts, sa grande dépression centrale, ses étroites vallées fluviales, tantôt craquelées d'incidentes, de chaînettes et d'entrelacs, tantôt pures et fines comme une écriture. On peut rêver sur toute figure. Je ne sais si l'homme qui interroge celle-ci a chance de déchiffrer une énigme, mais j'aime qu'il contemple avec respect cette fière servante.

Regardez vivre librement les mains, sans l'appel de la fonction, sans la surcharge d'un mystère – au repos, les doigts légèrement repliés, comme si elles s'abandonnaient à quelque songe, ou bien dans l'élégante vivacité des gestes purs, des gestes inutiles : il semble alors qu'elles dessinent gratuitement dans l'air la multiplicité des possibles et que, jouant avec elles-mêmes, elles se préparent à quelque prochaine intervention efficace. Capables d'imiter par leur ombre sur un mur, à la lumière d'une chandelle, la silhouette et le comportement des bêtes, elles sont bien plus belles quand elles n'imitent rien. Parfois, tandis que l'esprit travaille, laissées à leur liberté, faiblement elles s'agitent. D'une impulsion elles émeuvent l'air, ou bien elles allongent leurs tendons et font craquer leurs jointures, ou bien elles se serrent étroitement pour former un bloc compact, un vrai rocher d'os. Et il arrive aussi que, levés,

puis baissés l'un après l'autre avec une agilité de danseurs, selon des cadences inventées, les doigts fassent naître des bouquets de figures.

Elles ne sont pas un couple de jumeaux passivement identiques. Elles ne se distinguent pas non plus l'une de l'autre comme la cadette et l'aînée, ou comme deux filles aux dons inégaux, l'une rompue à toutes les adresses, l'autre, serve engourdie dans la monotone pratique des gros travaux. Je ne crois pas absolument à l'éminente dignité de la droite. Si la gauche lui manque, elle entre dans une solitude difficile et presque stérile. La gauche, cette main qui désigne injustement le mauvais côté de la vie, la portion sinistre de l'espace, celle où il ne faut pas rencontrer le mort, l'ennemi ou l'oiseau, elle est capable de s'entraîner à remplir tous les devoirs de l'autre. Construite comme l'autre, elle a les mêmes aptitudes, auxquelles elle renonce pour l'aider. Serre-t-elle moins vigoureusement le tronc de l'arbre, le manche de la hache ? Étreint-elle avec moins de force le corps de l'adversaire ? A-t-elle moins de poids quand elle frappe ? Sur le violon n'est-ce pas elle qui fait les notes, en attaquant directement les cordes, tandis que, par l'intermédiaire de l'archet, la droite ne fait que propager la mélodie ? C'est un bonheur que nous n'ayons pas deux mains droites. Comment se répartirait la diversité des tâches ? Ce qu'il y a de « gauche » dans la main gauche est assurément nécessaire à une civilisation supérieure ; elle nous relie au passé vénérable de l'homme, alors qu'il n'était pas trop habile, encore loin de pouvoir faire, selon le dicton populaire, « tout ce qu'il veut de ses dix doigts ». S'il en était autrement, nous serions submergés par un affreux excès de virtuosité. Nous aurions sans doute poussé à ses limites extrêmes l'art des jongleurs – et probablement rien de plus.

Tel qu'il est constitué, ce couple a non seulement servi les desseins de l'être humain, il les a aidés à naître, il les a précisés, il leur a donné forme et figure. L'homme a fait la main, je veux dire qu'il l'a dégagée peu à peu du monde animal, qu'il l'a libérée d'une antique et naturelle servitude, mais la main a fait l'homme. Elle lui a permis certains contacts avec l'univers que ne lui assuraient pas ses autres organes et les autres parties de son corps. Dressée dans le vent, épanouie et séparée comme une ramure, elle l'excitait à la capture des fluides. Elle multipliait les surfaces délicatement sensibles à la connaissance de l'air, à la connaissance des eaux. Un maître en qui subsiste avec beaucoup de grâce, sous la couche très mince de l'humanisme, un sens un peu trouble et sauvage des mystères de la Fable, Pollajuolo, a peint une jolie Daphné, saisie par le génie des métamorphoses au moment où Apollon va l'atteindre : ses bras deviennent des branches, leurs extrémités sont des rameaux de feuilles émues par les souffles. Il me semble voir l'homme ancien respirer le monde par les mains, tendre les doigts pour en faire un réseau à prendre l'impondérable. « Mes mains, dit le Centaure, ont tenté les rochers, les eaux, les plantes innombrables et les plus subtiles impressions de l'air, car je les élève dans les nuits aveugles et calmes pour qu'elles surprennent les

souffles et en tirent des signes pour augurer mon chemin... » Le Centaure et Daphné, privilégiés des dieux, dans leur métamorphose ou leur stabilité, n'avaient pas d'autres armes que celles de notre race pour « tenter » l'univers, pour en faire l'expérience, jusque dans ces courants translucides qui n'ont pas de poids et que l'œil ne voit point.

Mais ce qui pèse d'une lourdeur insensible ou bien avec le chaud battement de la vie, ce qui a une écorce, une robe, un pelage, et même la pierre, qu'elle soit taillée par éclats, arrondie par la course des eaux ou que son grain soit intact, c'est encore une prise pour la main, c'est le but d'une expérience que la vue ou l'esprit ne peuvent pas conduire seuls. La possession du monde exige une sorte de flair tactile. La vue glisse le long de l'univers. La main sait que l'objet est habité par le poids, qu'il est lisse ou rugueux, qu'il n'est pas soudé au fond de ciel ou de terre avec lequel il semble faire corps. L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas. Le toucher emplit la nature de forces mystérieuses. Sans lui elle restait pareille aux délicieux paysages de la chambre noire, légers, plats et chimériques.

Ainsi les gestes multipliaient le savoir, avec une variété de touche et de dessin dont une habitude millénaire nous cache la puissance inventive. Sans la main, point de géométrie, car il faut des barres et des ronds pour spéculer sur les propriétés de l'étendue. Avant de reconnaître des pyramides, des cônes, des spires dans les coquilles et dans les cristaux, ne fallait-il pas que les formes régulières eussent d'abord été « jouées » par l'homme dans l'air ou sur le sable ? La main mettait devant les yeux l'évidence d'un nombre mobile, accru ou diminué selon le repli des doigts. Longtemps l'art de compter n'eut pas d'autre formule, et c'est de cette manière que les Ismaélites vendirent Joseph aux serviteurs de Pharaon, comme le montre la fresque romane de Saint-Savin, où l'éloquence des mains est extraordinaire. Et c'est par elles que fut modelé le langage, d'abord vécu par le corps tout entier et mimé par les danses. Pour les usages courants de la vie, les gestes de la main lui donnèrent l'élan, contribuèrent à l'articuler, à en séparer les éléments, à les isoler d'un vaste syncrétisme sonore, à le rythmer et même à le colorer d'inflexions subtiles. De cette mimique de la parole, de ces échanges entre la voix et les mains, il reste quelque chose dans ce que les anciens appelaient l'action oratoire. La différenciation physiologique a spécialisé les organes et les fonctions. Ils ne collaborent presque plus. Parlant avec notre bouche, nous nous taisons avec nos mains, et, dans certaines contrées, il est de mauvais ton de s'exprimer à la fois de la voix et du geste ; d'autres, au contraire, ont conservé avec vivacité cette double poétique : même lorsque les effets en sont un peu vulgaires, elle traduit avec exactitude un état ancien de l'homme, le souvenir de ses efforts pour inventer un mode inédit. Il n'y a pas lieu de choisir entre les deux formu-

les qui font hésiter Faust : au commencement était le Verbe, au commencement était l'Action, puisque l'Action et le Verbe, les mains et la voix sont unies dans les mêmes commencements.

Mais c'est la création d'un univers concret, distinct de la nature, qui est le don royal de l'espèce humaine. La bête sans mains, même dans les plus hautes réussites de l'évolution, ne crée qu'une industrie monotone et reste sur le seuil de l'art. Elle n'a pu construire ni son monde magique ni son monde inutile. Elle pouvait mimer une religion de l'espèce par la danse des amours ou même ébaucher certains rites funéraires : elle demeurait incapable de « charmer » par la vertu des images ou de faire naître des formes désintéressées. Mais l'oiseau ? Son chant le plus délicieux n'est qu'une arabesque sur laquelle nous composons notre symphonie intérieure, comme le murmure de l'onde ou du vent. Peut-être un songe confus de la beauté s'agite-t-il chez la bête superbement parée, peut-être a-t-elle une part obscure aux magnificences dont elle est revêtue ; peut-être même certains accords que nous ne décelons pas et qui n'ont pas de nom définissent-ils une harmonie supérieure dans le champ magnétique des instincts. Ces ondes échappent à nos sens, mais rien ne nous interdit de penser que leurs correspondances résonnent avec éclat et profondeur chez l'insecte et chez l'oiseau. Cette musique est ensevelie dans l'indicible. Et les plus surprenantes histoires de castors, de fourmis et d'abeilles nous montrent la limite des cultures qui n'ont pour agents que les pattes, les antennes et les mandibules. En prenant dans sa main quelques déchets du monde, l'homme a pu en inventer un autre qui est tout de lui.

Dès qu'il tente d'intervenir dans l'ordre auquel il est soumis, lorsqu'il commence à enfoncer dans la nature compacte une pointe, un tranchant qui la divisent et qui lui donnent une forme, l'industrie primitive porte en elle tout son développement futur. L'habitant de l'abri sous roche qui taille le silex par petits éclats soigneux et qui fabrique des aiguilles d'os m'étonne beaucoup plus que le savant constructeur de machines. Il cesse d'être agi par des forces inconnues pour agir par ses forces propres. Auparavant, même au creux de la caverne la plus profonde, il demeurait à la surface des choses ; même lorsqu'il brisait les vertèbres de la bête ou la branche de l'arbre, il ne pénétrait pas, il n'avait pas accès. L'outil en soi n'est pas moins remarquable que l'usage auquel on le destine, il est à lui seul valeur et résultat. Il est là, séparé du reste de l'univers, inédit. Si le bord d'une mince coquille possède un fil aussi coupant que le couteau de pierre, ce dernier n'a pas été ramassé au hasard sur quelque plage, il peut être dit l'œuvre d'un dieu nouveau, l'œuvre et le prolongement de ses mains. Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique à l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement. Neuf, l'outil n'est pas « fait », il faut que s'établisse entre lui et les doigts qui le tiennent cet accord né d'une possession progressive, de gestes légers et combinés, d'habitudes mutuelles et même d'une certaine usure. Alors l'instrument inerte devient quelque chose qui vit. Nulle matière

ne s'y prête mieux que le bois, qui vécut jadis dans la forêt, et qui, mutilé, façonné pour se prêter aux arts de l'homme, conserve sous une autre forme sa souplesse et sa flexibilité primitives. La dureté de la pierre et du fer, longtemps touchée, longtemps maniée, on dirait qu'elle s'échauffe et qu'elle plie aussi. Ainsi se trouve corrigée la loi des séries qui tend à l'identique et qui s'exerce dans l'outillage dès les époques les plus anciennes, lorsque la constance des types de fabrication facilitait l'ampleur des échanges. Le contact et l'usage humanisaient l'objet insensible et, de la série, dégageaient plus ou moins l'unique. Qui n'a pas vécu avec les « hommes de main » ignore la puissance de ces rapports cachés, les résultats positifs de ce compagnonnage, où jouent l'amitié, l'estime, la communauté quotidienne du travail, l'instinct et la fierté de la possession, et, dans les régions les plus hautes, le souci d'expérimenter. J'ignore s'il y a rupture entre l'ordre manuel et l'ordre mécanique, je n'en suis pas très sûr, mais, au bout du bras, l'outil ne contredit pas l'homme, il n'est pas un crochet de fer vissé à un moignon ; entre eux, il y a le dieu en cinq personnes qui parcourt l'échelle de toutes les grandeurs, la main du maçon des cathédrales, la main des peintres de manuscrits.

Tandis que par l'une de ses faces l'artiste représente peut-être le type le plus évolué, par l'autre il continue l'homme préhistorique. Le monde lui est frais et neuf, il l'examine, il en jouit avec des sens plus aiguisés que ceux du civilisé, il a gardé le sentiment magique de l'inconnu, mais surtout la poétique et la technique de la main. Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main. L'homme qui rêve peut accueillir des visions de paysages extraordinaires, de visages parfaitement beaux, mais rien ne saurait fixer ces visions sans support et sans substance, et la mémoire ne les enregistre qu'à peine, comme le souvenir d'un souvenir. Ce qui distingue le rêve de la réalité, c'est que l'homme qui songe ne peut engendrer un art : ses mains sommeillent. L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance. Pour tout homme, je l'ai montré ; pour l'artiste, plus encore, et selon des voies particulières. C'est qu'il recommence toutes les expériences primitives : comme le Centaure, il tente les sources et les souffles. Tandis que nous recevons le contact avec passivité, il le recherche, il l'éprouve. Nous nous contentons d'un acquis millénaire, d'une connaissance automatique et peut-être usée, enfouie en nous. Il la ramène à l'air libre, il la renouvelle – il part du début. N'est-ce donc pas la même chose pour l'enfant ? Plus ou moins. Mais l'homme fait interrompt ces expériences et, parce qu'il est « fait », il cesse de se faire. La curiosité de l'enfance, l'artiste en prolonge le privilège bien au-delà des limites de cet âge. Il touche, il palpe, il suppute le poids, il mesure l'espace, il modèle la fluidité de l'air pour y préfigurer la forme, il caresse l'écorce de toute chose, et c'est du langage du toucher qu'il compose le langage de la vue – un ton chaud, un ton froid, un ton lourd, un ton creux, une ligne dure, une ligne molle. Mais le vocabulaire parlé est moins riche que les impressions de la main, et il faut plus qu'un

langage pour traduire leur nombre, leur diversité et leur plénitude. Aussi devons-nous donner quelque extension à la notion de valeur tactile, telle qu'elle est formulée par Bernard Berenson : elle ne procure pas seulement, dans un tableau, l'illusion vécue du relief et du volume, en nous invitant à tendre nos forces musculaires pour mimer, d'un mouvement intérieur, le mouvement peint, avec ce qu'il suggère de substance, de poids et d'élan. Elle est à l'origine même de toute création. Adam fut pétri dans le limon, comme une statue. Dans l'iconographie romane, Dieu ne souffle pas sur le globe du monde pour le lancer dans l'éther. Il le met en place en y portant la main. Et c'est une formidable main que Rodin, pour figurer l'œuvre des six jours, fait jaillir d'un bloc où sommeillent les forces du chaos. Que signifie la légende d'Amphion, qui faisait mouvoir les pierres au chant de sa lyre, si bien qu'elles s'ébranlaient toutes seules pour aller construire les murailles de Thèbes ? Sans doute rien d'autre que l'aisance d'un travail justement cadencé par la musique, mais accompli par des hommes qui se servaient de leurs mains, comme les rameurs des galères, dont la nage était soutenue et scandée par un air de flûte. Nous connaissons même le nom de l'ouvrier qui prenait sa peine : c'était Zethos, frère du sonneur de lyre. On ne parle guère de Zethos. Peut-être viendra-t-il un temps où il suffira d'une phrase mélodique pour faire naître des fleurs, des paysages. Mais suspendus dans le vide de l'étendue comme sur l'écran du rêve, auront-ils plus de consistance que les images des songes ? Né dans le pays des tailleurs de marbre et des fondeurs de bronze, le mythe d'Amphion me déconcerterait, si je ne me rappelais que Thèbes ne brilla jamais dans la grande statuaire. Peut-être est-ce un mythe compensateur, une consolation inventée par un musicien. Mais nous, bûcherons, modeleurs, maçons, peintres de la figure de l'homme et de la figure de la terre, nous restons les amis de la noble pesanteur : ce qui lutte d'émulation avec elle, ce n'est pas la voix, ce n'est pas le chant, c'est la main.

N'est-elle pas d'ailleurs l'ordonnatrice des nombres, nombre elle-même, organe des comptes et maîtresse des cadences ? Surtout elle touche l'univers, elle le sent, elle s'en empare, elle le transforme. Elle combine d'étonnantes aventures de la matière. Il ne lui suffit pas de prendre ce qui est, il faut qu'elle travaille à ce qui n'est pas et qu'elle ajoute aux règnes de la nature un règne nouveau. Longtemps elle se contenta de dresser des troncs d'arbre non polis, avec toute leur parure d'écorce, pour porter les toits des maisons et des temples ; longtemps elle entassa ou elle leva des pierres brutes pour commémorer les morts et pour honorer les dieux. En se servant de sucs végétaux pour rehausser la monotonie de l'objet, elle respectait encore les dons de la terre. Mais du jour où elle dévêtit l'arbre de son manteau noueux pour en faire apparaître la chair, façonnant la surface jusqu'à la rendre lisse et parfaite, elle inventa un épiderme, doux à la vue, doux au toucher, et les veines, destinées à rester profondément cachées, offrirent à la lumière des combinaisons mystérieuses. Les masses amorphes du marbre, enfouies dans le chaos des montagnes, lorsqu'elles furent taillées en blocs, en plaques, en simulacres d'hom-

mes, semblèrent changer d'essence et de substance, comme si la forme qu'elles recevaient les travaillait jusqu'au fond de leur être aveugle et dans leurs particules élémentaires. De même les minéraux, extraits de leur gangue, alliés les uns aux autres, amalgamés, fondus, pour insérer dans la série des métaux des composés inédits. De même l'argile, durcie au feu, brillante d'émail, et le sable, poussière fluide et obscure, dont la flamme extrait un air solide. L'art commence par la transmutation et continue par la métamorphose. Il n'est pas le vocabulaire de l'homme parlant à Dieu, mais le renouveau perpétuel de la Création. Il est invention de matières en même temps qu'il est invention de formes. Il se construit une physique et une minéralogie. Il enfonce les mains dans les entrailles des choses pour leur donner la figure qui lui plaît. Il est d'abord artisan et alchimiste. Il besogne en tablier de cuir, comme un forgeron. Il a les paumes noires et déchirées, à force de se mesurer avec ce qui pèse et ce qui brûle. Elles précèdent l'homme, ces mains puissantes, dans les violences et dans les astuces de l'esprit.

L'artiste qui coupe son bois, bat son métal, pétrit son argile, taille son bloc de pierre maintient jusqu'à nous un passé de l'homme, un homme ancien, sans lequel nous ne serions pas. N'est-il pas admirable de voir debout parmi nous, dans l'âge mécanique, ce survivant acharné des âges de la main ? Les siècles ont passé sur lui sans altérer sa vie profonde, sans le faire renoncer à ses antiques façons de découvrir le monde et de l'inventer. La nature est toujours pour lui un réceptacle de secrets et de merveilles. Toujours c'est avec ses mains nues, faibles armes, qu'il cherche à les dérober, pour les faire entrer dans son propre jeu. Ainsi recommence, perpétuellement, un formidable autrefois, ainsi se refait, sans se répéter, la découverte du feu, de la hache, de la roue, du tour à potier. Dans l'atelier d'un artiste sont partout écrites les tentatives, les expériences, les divinations de la main, les mémoires séculaires d'une race humaine qui n'a pas oublié le privilège de manier.

De ces êtres antiques qui se dressent au milieu de nous, vêtus comme nous, parlant la même langue, Gauguin ne nous offre-t-il pas l'exemple ? Quand nous lisons la vie de celui que naguère j'appelai le bourgeois péruvien, nous voyons d'abord un financier hardi et habile, ponctuel et heureux, enveloppé par sa Danoise dans les replis d'une existence douillette et contemplant les tableaux des autres avec plus d'agrément que d'inquiétude. Insensiblement, et peut-être en vertu d'une de ces mutations qui jaillissent des profondeurs et qui crèvent la surface du temps, il prend en dégoût l'abstraction de l'argent et du chiffre ; il ne lui suffit plus de dessiner, avec les seules ressources de son esprit, les méandres du risque, de spéculer sur les courbes de la Bourse, de jouer avec le vide des nombres. Il lui faut peindre, car la peinture est, entre autres, un moyen de ressaisir cette antiquité éternelle, à la fois lointaine et pressante, qui l'habite et qui le fuit. Et non pas la peinture seulement, mais toute œuvre des mains, comme s'il avait hâte de prendre une revanche sur leur longue oisiveté civilisée – poterie, sculpture, décor de tissus.

C'est par les mains que son destin le tire vers les lieux sauvages, où résident encore les couches immobiles des siècles, la Bretagne, l'Océanie. Il ne se contenta pas d'y peindre l'image de l'homme et de la femme, des végétaux, des quatre éléments. Il se fit une parure, comme l'homme sauvage, qui aime à décorer son noble corps et à porter sur lui les magnificences de son art, et quand il fut aux Iles, cherchant sans cesse la plus reculée, la plus séculaire, il tailla des idoles dans des troncs d'arbres, non en copiste d'une pacotille ethnographique, mais d'une main authentique qui retrouvait les secrets perdus. Il bâtit une case toute sculptée, pleine de dieux. Les matières dont il se servait, des bois de pirogue, et jusqu'à la toile grossière et pleine de nœuds sur laquelle il peignait comme avec des sucs de plantes, comme avec des terres aux tons riches et sourds, le restituaient elles aussi au passé, l'enfonçaient dans les ombres dorées du temps qui ne meurt pas. Cet homme aux sens subtils combat cette subtilité même pour restituer aux arts la qualité intense, qu'ils ont noyée dans les tons fins, et, d'un même mouvement, sa main droite se défait de toute adresse, elle apprend de la main gauche cette innocence qui jamais ne devance la forme : moins rompue que l'autre, moins experte en virtuosités automatiques, elle chemine avec lenteur et respect le long du contour des êtres. Alors éclate, avec un religieux charme, où sensualité et spiritualité se confondent, le dernier chant de l'homme primitif.

Mais tous ne sont pas ainsi. Tous ne se dressent pas sur des plages, tenant un outil de pierre ou quelque divinité de bois dur. Gauguin est à la fois au commencement du monde et au terme d'une civilisation. Les autres restent parmi nous, même quand une exigence noble les rend farouches et les emprisonne, comme Degas, dans une solitude de Paris. Mais qu'ils se tiennent ainsi à l'écart ou qu'ils soient avides de la société des hommes, les jansénistes comme les voluptueux, ce sont d'abord des êtres pourvus de mains, et les purs esprits ne cesseront jamais de s'en étonner. Les accords les plus délicats, éveillant ce qu'il y a de plus secret dans les ressorts de l'imagination et de la sensibilité, c'est par les mains, travaillant dans la matière, qu'ils prennent forme, qu'ils s'inscrivent dans l'espace et qu'ils s'emparent de nous. L'empreinte en reste profonde, même quand le travail, selon Whistler, efface les traces de travail, pour reculer l'œuvre dans les régions solennelles, en lui retirant ce qu'il peut y avoir de heurté, de fiévreux dans l'évidence du labeur. « Donnez-moi un centimètre carré d'un tableau, disait Gustave Mireau, et je saurai si c'est d'un vrai peintre. » L'exécution la plus calme et la plus unie révèle encore la touche, ce contact décisif entre l'homme et l'objet, cette prise de possession d'un monde que nous croyons voir naître, doucement ou fougueusement, sous nos yeux. Elle est le signe qui ne trompe pas, dans le bronze, l'argile, la pierre même, le bois, la texture à la fois plastique et fluide de la peinture. Même chez les anciens maîtres dont la matière est polie comme l'agate, elle anime les surfaces dans le paradoxe de l'infiniment petit. Et les Davidiens qui prétendaient dicter leurs œuvres à des exécutants dociles ne pouvaient pas retirer absolument à ces serviteurs la personnalité de leurs

mains. Ces épidermes poncés, ces draperies marmoréennes, ces froides architectures, prises dans l'hivernage de l'idéalisme doctrinaire, trahissent des variations sous leur dénuement. Un art dont elles seraient totalement bannies resplendirait d'inhumanité. N'y atteint pas qui veut.

Un jeune peintre me montre un petit paysage très concerté, qui fait bien bloc, et qui, dans des dimensions minimes, n'est pas sans grandeur. Il me dit : « N'est-ce pas, on ne sent plus la main ? » Je devine son goût pour la chose stable, sous un ciel éternel, dans l'indéterminé du temps, son aversion pour la « manière », cet excès de la main en jeux baroques, en fioritures de la touche, en éclaboussement des pâtes ; je comprends son vœu austère de s'annuler, de s'abîmer avec modestie dans une grande sagesse contemplative, dans une frugalité ascétique. J'admire cette sévère jeunesse, ce renoncement français. Il ne faut plus chercher à plaire, à multiplier les agréments de la vue, mais durcir pour durer, parler la forte langue de l'intelligibilité. Eh bien, la main se sent tout de même dans l'effort qu'elle fait pour servir, dans sa circonspection, dans sa modestie. Elle pèse sur le sol, elle s'arrondit sur la cime des arbres, elle se fait légère dans le ciel. L'œil qui a suivi la forme des choses et supputé leur densité relative faisait le même geste que la main. Il en était ainsi sur le mur où se dressent avec calme les vieilles fresques d'Italie. Il en est encore de même, vaille que vaille, dans nos reconstructions géométriques de l'univers, dans ces compositions sans objet combinant des objets décomposés. Parfois, comme par mégarde, tant est grand son empire, même dans la servitude, elle met la tonique, la sensible et nous donne cette récompense de retrouver l'homme dans l'aride magnificence du désert. Quand on sait que la qualité d'un ton, d'une valeur, dépend non seulement de la manière dont on les fait, mais de la manière dont on les pose, la présence du dieu en cinq personnes se manifeste partout. Tel est l'avenir de la main, jusqu'au jour où l'on peindra à la machine, au chalumeau : alors sera rejointe la cruelle inertie du cliché, obtenu par un œil sans main, et qui heurte notre amitié en la sollicitant, merveille de la lumière, monstre passif. Il fait penser à l'art d'une autre planète, où la musique serait le graphique des sonorités, où les échanges de pensée se feraient sans paroles, par des ondes. Même quand il représente des foules il est l'image de la solitude, puisque la main n'y intervient jamais pour y répandre la chaleur et le fluide de la vie humaine.

Allons à l'extrême opposé, que notre pensée se reporte à des œuvres où respirent entre toutes la vie et l'action, considérons les dessins, qui nous donnent la joie de la plénitude avec le minimum de moyens. Peu de matière, et à peu près impondérable. Aucune de ces ressources de dessous, de glacis et de pâtes, aucune de ces riches variations du pinceau qui donnent à la peinture l'éclat, la profondeur et le mouvement. Un trait, une tache sur l'aridité de la feuille blanche, dévorée de lumière ; sans se complaire à des artifices techniques, sans s'attarder à une alchimie compliquée, on dirait que l'esprit parle à l'esprit. Pourtant tout le poids généreux de l'être humain est là, et toute sa

vivacité d'impulsion, avec le pouvoir magique de la main que rien, désormais, n'entrave ou ne retarde, même quand elle procède avec lenteur, soucieuse de l'étude. Tout instrument lui est bon pour écrire ses signes, elle s'en fabrique d'étranges et de hasardeux, elle les emprunte à la nature – une brindille de bois, la plume d'un oiseau. Hokousaï dessinait avec la pointe d'un œuf, avec le bout de son doigt, cherchant sans cesse des variétés nouvelles de la forme et de nouvelles variétés de la vie. Comment se lasserait-on de contempler ses albums et ceux de ses contemporains que j'appellerais volontiers *Journal d'une main humaine* ? On l'y voit bouger, avec une rapidité nerveuse, avec une surprenante économie de gestes. La trace heurtée qu'elle dépose sur ce délicat subjectile, le papier fait de déchets de soie, si fragile d'apparence et pourtant presque indéchirable, le point, la tache, l'accent et ces longs traits filés qui expriment si bien la courbure d'une plante, la courbure d'un corps, ces écrasements brusques où fourmille l'épaisseur de l'ombre portent jusqu'à nous les délices du monde, et quelque chose qui n'est pas de ce monde, mais de l'homme même, une sorcellerie manuelle qui ne saurait se comparer à rien d'autre. La main semble bondir en liberté et se délecter de son adresse : elle exploite avec une sécurité inouïe les ressources d'une longue science, mais elle exploite aussi cet imprévisible, qui est en dehors du champ de l'esprit, l'accident.

Il y a bien des années, quand j'étudiais les peintures de l'Asie, je me proposais d'écrire un traité de l'accident, que je ne composerai sans doute jamais. La vieille fable de l'artiste grec jetant une éponge chargée de couleur à la tête d'un cheval peint dont il désespérait de bien rendre l'écume est pleine de sens. Non seulement elle nous enseigne que c'est au moment où tout semble perdu que tout peut être sauvé, en dépit de nous-mêmes, mais elle nous fait réfléchir aux ressources du hasard. Nous voici aux antipodes de l'automatisme et du mécanisque, et non moins loin des habiles démarches de la raison. Dans le jeu d'une machine où tout se répète, où tout s'enchaîne, l'accident est une négation explosive. Sous la main d'Hokousaï, l'accident est une forme inconnue de la vie, une rencontre des forces obscures et d'un dessein clairvoyant. Parfois on dirait qu'il l'a provoqué, d'un doigt impatient, pour voir. C'est qu'il est du pays où, loin de dissimuler par une restauration trompeuse les cassures d'une céramique brisée, on en souligne d'un filet d'or l'élégant parcours. L'artiste reçoit avec gratitude ce don du hasard et le met respectueusement en évidence. Il lui vient d'un dieu, et le hasard de sa main aussi. Il s'en empare avec prestesse pour en faire surgir quelque nouveau songe. C'est un prestidigitateur (j'aime ce long vieux mot) qui tirerait parti de ses fautes, de ses manques de touche pour en faire des tours, et jamais il n'a plus de grâce que lorsqu'il fait de l'adresse avec ses maladresses. Cet excès d'encre, qui fuit avec caprice, en minces ruisselets noirs, cette promenade d'un insecte à travers une esquisse fraîche, ce trait dévié par une saccade, cette goutte d'eau qui dilue un contour, c'est l'irruption de l'inattendu dans un univers où il doit avoir sa place, où tout paraît bouger pour l'accueillir. Il

s'agit de le capturer au vol et d'en extraire toute la puissance cachée. Malheur au geste lent, aux doigts gourds ! Mais la tache involontaire, avec sa grimace énigmatique, entre dans le monde de la volonté. Elle est météore, racine tordue par le temps, visage inhumain, elle installe la note décisive là où il le fallait et où l'on ne la cherchait pas.

Et pourtant un conte, qui est sans doute vérité dans la vie d'un tel homme, nous apprend qu'Hokousaï a cherché à peindre sans les mains. On dit qu'un jour, devant le Shôgoun, ayant déployé sur le sol son rouleau de papier, il y répandit un pot de couleur bleue ; puis, trempant les pattes d'un coq dans un pot de couleur rouge, il le fit courir sur sa peinture, où l'oiseau laissait ses empreintes. Et tous reconnurent les flots de la rivière Tatsouta, charriant des feuilles d'érable rougies par l'automne. Sorcellerie charmante, où la nature a l'air de travailler toute seule à reproduire la nature. Le bleu qui se répand coule en filets divisés, comme une onde véritable, et la patte de l'oiseau, avec ses éléments séparés et unis, est semblable à la structure de la feuille. Son pas qui pèse à peine laisse des vestiges inégaux en force et en pureté, et sa démarche respecte, mais avec les nuances de la vie, les intervalles qui séparent de fragiles dépouilles emportées par une eau rapide. Quelle main pourrait traduire ce qu'il y a de régulier et d'irrégulier, de hasardeux et de logique dans cette suite de choses presque sans poids, mais non sans forme, sur une rivière de montagne ? La main d'Hokousaï, précisément, et ce sont les souvenirs des longues expériences de ses mains sur les divers modes de suggérer la vie qui ont amené le magicien à tenter encore celle-ci. Elles y sont présentes sans se montrer, et, ne touchant rien, elles guident tout.

Ce concours de l'accident, de l'étude et de la dextérité est fréquent chez les maîtres qui ont gardé le sens du risque et l'art de discerner l'inhabituel dans les plus habituelles apparences. La famille des visionnaires en offre plus d'un exemple. On peut croire d'abord que leurs visions s'emparent d'eux d'un seul coup, d'une manière totale, avec despotisme, et qu'ils les transportent telles quelles dans une matière quelconque, d'une main guidée du dedans, comme ces artistes spirites qui dessinent à l'envers. Rien de plus discutable, si l'on examine l'un des plus grands, Victor Hugo. Nul esprit plus riche en spectacles intérieurs, en flamboyants contrastes, en soudainetés verbales peignant l'objet avec une justesse qui saisit. On le croirait et il se croit inspiré comme un mage, habité par des présences impatientes de devenir apparitions, toutes prêtes, toutes plastiques, dans un univers à la fois solide et convulsif. Eh bien, c'est le type même de l'homme à mains, et qui s'en sert, non pour opérer des miracles de guérison ou pour propager des ondes, mais pour attaquer la matière et pour besogner en elle. Il en porte la passion au cœur de certains de ses étranges romans, par exemple dans les *Travailleurs de la mer* où respire, avec la poésie de la lutte contre les forces élémentaires, l'insatiable curiosité de la fabrique des choses, du maniement des outils, de leurs ressources, de leur comportement, de leurs noms archaïques et déconcertants.

Livre écrit d'une main de marinier, de charpentier et de forgeron, qui a prise, rudement, sur la forme de l'objet et qui le modèle en s'y moulant. Tout y pèse son poids, jusqu'à la vague, jusqu'au vent. Et c'est parce que cette sensibilité extraordinaire s'est mesurée avec la dureté des choses, avec la méchanceté de l'inertie, qu'elle est si accueillante à l'épopée des fluides, aux drames de la lumière et qu'elle les a peints avec une puissance presque massive. C'est le même homme qui, à Guernesey, se fabriquait des meubles et des cadres, superposait les bahuts et, non content de fixer ses visions dans ses vers, en déversait le trop-plein dans ses étonnants dessins.

On a le droit de se demander si ces œuvres, qui sont au terme d'une mêlée intérieure, ne sont pas aussi et en même temps un point de départ. Ces sortes d'esprits ont besoin de repères. Il faut à la devineresse, pour surprendre la configuration de l'avenir, en chercher les premiers linéaments dans les taches et dans les méandres que laisse le marc dans un fond de tasse. A mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. Cet aménagement d'un monde chaotique tire ses effets les plus surprenants de matières apparemment peu faites pour l'art et d'outils improvisés, de débris, de déchets, dont l'usure ou la fracture offrent des ressources singulières. La plume cassée et qui crache, la pointe de bois émoussée, le pinceau ébouriffé travaillent dans des mondes troubles, l'éponge libère des lueurs mouillées, des traces de lavis constellent l'étendue. Cette alchimie ne développe pas, comme on le croit communément, le cliché d'une vision intérieure : elle construit la vision, elle lui donne corps, elle en agrandit les perspectives. La main n'est pas la serve docile de l'esprit, elle cherche, elle s'ingénie pour lui, elle chemine à travers toute sorte d'aventures, elle tente sa chance.

Voilà le point où un visionnaire comme Hugo se sépare d'un visionnaire comme Blake. Ce dernier est pourtant lui aussi un grand poète et un homme de main. Même son essence est ouvrière. C'est un homme de peine, un *craftsman*, ou plutôt un artiste du Moyen Age, qu'une mutation brusque fait surgir en Angleterre au seuil de l'âge des machines. Il ne confie pas ses poèmes à l'imprimeur, il les calligraphie et il les grave, les ornant de fleurettes comme un maître enlumineur d'autrefois. Mais les visions éblouies qui le hantent, sa Bible de l'âge de Pierre, ses vénérables antiquités spirituelles de l'homme, il les conte la plupart du temps dans une forme toute faite, dans le mauvais style de son temps : tristes athlètes aux rotules et aux pectoraux dessinés avec soin, pesantes machines, l'Enfer chez Gavin Hamilton et dans l'atelier de David. Un respect populaire du beau idéal et de la manière aristocratique neutralise son idéalisme profond. Ainsi vit-on les spirites et les peintres du dimanche toujours pleins de déférence pour l'académisme le plus usé. Il est d'ailleurs naturel qu'il en soit ainsi : chez eux, l'âme tue l'esprit et paralyse la main.

Nous trouvons notre refuge en Rembrandt. Son histoire n'est-elle pas celle d'une libération progressive ? Sa main, d'abord captive des agréments baroques, des festons et des fioritures, puis de la belle exécution laquée, finit par conquérir, vers le soir de sa vie, non une liberté inconditionnée, non une virtuosité de plus, mais l'audace nécessaire à des risques nouveaux. Elle saisit d'un seul coup la forme, le ton et la lueur ; elle amène au jour des vivants les hôtes éternels de l'ombre. Elle accumule les siècles dans le momentané de l'instant. Chez l'homme ordinaire elle éveille la grandeur de l'unique. Elle donne la poésie de l'exception aux objets familiers, aux habits de tous les jours. Elle extrait de fabuleuses richesses des crasses et des fatigues de la pauvreté. Comment ? Elle se plonge au cœur de la matière pour la contraindre à des métamorphoses ; on dirait qu'elle la soumet à la cuisson d'un four et que la flamme, courant sur ces plaines rocheuses, tantôt les calcine et tantôt les dore. Ce n'est pas que le peintre multiplie les caprices et les expériences. Il bannit les singularités de facture pour aller hardiment son chemin. Mais la main est là. Elle ne procède pas par des passes magnétiques. Ce qu'elle fait naître, ce n'est pas une apparition plate dans le vide de l'air, c'est une substance, un corps, une structure organisée.

Quelle preuve n'en avais-je pas par contraste, en regardant de merveilleuses photographies qu'un bienveillant ami eut l'attention de me rapporter de Suez ! Il existe dans ces parages un homme habile et sensible qui fait poser devant son objectif les vieux rabbins de là-bas. Il dispose autour d'eux la lumière avec l'art d'un maître. On dirait qu'elle émane d'eux, de leur méditation séculaire dans un ombreux ghetto de l'Égypte. Leur front penché sur le Talmud largement ouvert, leur nez d'une noble courbe orientale, leur barbe de patriarche, leur manteau sacerdotal aux beaux plis, tout en eux évoque, tout affirme Rembrandt... Voilà bien ses vieux prophétiques, siégeant par delà les temps dans la misère et dans la splendeur d'Israël. Quel malaise pourtant nous saisit devant ces images si parfaites ! C'est Rembrandt vidé de Rembrandt. Une perception pure, dépouillée de substance et de densité, ou plutôt un éblouissant souvenir optique, fixé dans cette mémoire cristalline qui retient tout, la chambre noire. La matière, la main, l'homme même sont absents. Ce vide absolu dans la totalité de la présence est chose étrange. Peut-être ai-je sous les yeux. l'exemple d'une poétique future : je ne puis peupler encore ce silence et ce désert.

Mais en parlant de maîtres pleins de chaleur et de liberté, ne nous limitons-nous pas à un type, à une famille ? Avons-nous banni de nos réflexions, comme artisans d'une habileté toute machinale, ceux qui, avec une patience exquise et sans défaut, ont éveillé dans des matières de choix et sous des formes raffinées des songes plus concentrés ? La main du graveur, de l'orfèvre, de l'enlumineur, du laqueur est-elle seulement une domestique adroite et complaisante rompue à la pratique des travaux fins ? Ce que nous appelons perfection, est-ce donc une vertu d'esclave ? Dans le champ le plus

resserré, sûre d'elle-même et de ses démarches, c'est déjà un prodige que cette main-là, qui assujettit aux dimensions du microcosme les énormités de l'homme et du monde. Ce n'est pas une machine à réduction. Ce qui lui importe, c'est moins la rigueur d'une étroite mesure que sa propre capacité d'action et de vérité. Les carrousels et les batailles de Callot semblent d'abord des planches d'entomologie, des migrations d'insectes dans des paysages de taupinières. Dans son *Siège de La Rochelle*, les forts, les vaisseaux ne sont-ils pas des jouets ? Nombreux, pressés, précis, complets de tous leurs détails, n'ont-ils pas été vus par le gros bout de la lorgnette, et la merveille de cette chose « faite à la main » n'est-elle pas d'avoir tout saisi et tout ordonné dans l'exiguïté d'un théâtre à la fois minuscule et immense ? Isolez chacun de ces personnages, l'un ou l'autre de ces navires, examinez-les sous la loupe : non seulement ils apparaissent avec leur grandeur simple, avec leur aptitude à vivre, sans rien perdre d'eux-mêmes, dans le monde des dimensions normales, mais ils sont authentiques, je veux dire qu'ils ne ressemblent à rien d'autre, ils ont l'accent graphologique de Callot, le trait inimitable de son élasticité nerveuse, de son art attentif à la souplesse des funambules et des baladins, de son élégante escrime, de son jeu de violon du roi. C'est une « belle main », comme l'on disait autrefois des calligraphes, c'est écrit de main de maître – mais cette main, si fièrement adroite, reste l'amie de la vie, l'évocatrice du mouvement et, dans les rites de la perfection, elle garde le sens et la pratique de la liberté.

Penchons-nous sur un autre monde enchanté. Regardons longtemps, en retenant notre souffle, les *Heures* d'Étienne Chevalier. Avons-nous là, prises sous le gel d'une exécution miraculeuse, des figurines absurdement parfaites, touchées à coups minuscules, selon des règles d'atelier, par un voyant d'une acuité exceptionnelle ? Bien loin de là, une des plus hautes expressions de ce sens monumental qui est le trait caractéristique du Moyen Age français. On peut les agrandir cent fois sans leur faire perdre leur puissance de jet, leur unité fondamentale. Elles sont pareilles à des statues d'églises, dont elles sont les sœurs ou les descendantes. La main qui les traça appartient à une dynastie formée par des siècles de statuaire. Elle en garde, si l'on peut dire, le pli et la vertu jusque dans les infimes bas-reliefs, sombres et dorés, peints en trompe-l'œil, qui accompagnent parfois les miniatures et qui, eux aussi, sont traités avec une largeur charmante. Ainsi deux mondes se rejoignent, comme dans le miroir circulaire que Van Eyck a suspendu derrière le portrait des Arnoulfini, le monde des vivants de haute stature, constructeurs de cathédrales et tailleurs d'images, le monde magique de l'infiniment petit. Ici la main besogne du maillet et du ciseau dans un bloc de pierre incliné sur des tréteaux, et là sur un carré de parchemin où de fins outils travaillent aux raretés les plus précieuses du dessin. Je ne sais pas si on la sent ou si elle fait tout pour se faire oublier : mais elle y est, elle s'affirme dans l'attache des membres, dans l'écriture énergique d'un visage, dans le profil d'une cité bleuie par l'air et jusque dans les hachures d'or qui modèlent la lumière.

Nerval conte l'histoire d'une main maléficiée qui, séparée de son corps, court le monde pour y faire œuvre singulière. Je ne sépare la main ni du corps ni de l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure. La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Éducatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps.

FIN DU TEXTE